

ヴラマンク―色彩、そして道―

六人部 昭典

はじめに

ヴラマンク (Maurice de Vlaminck 1876-1958) の絵画の展開は、一般的に三つの時代に分けられる。すなわち、一九〇〇年頃から一九〇七年までの「フォーヴの時期」、次に一九〇七年から一九一五年までのセザンヌ絵画の吸収期、つまり「セザニアン期」と呼ばれる時期、そして第一次世界大戦の空白期を経た後、一九二〇年頃からの「後半期」という三期である。ただ、彼はモダン・アートの史中で「フォーヴの画家たち」の一人と位置づけられ、研究も第一期の作品を扱うことが多い。一方で、ヴラマンクは画家以外にも、音楽家や自転車選手として（これらが生活を支える糧となった時期もあった）、さらに文筆家としても活動した。こうした多岐にわたる活動のうち、文筆家の側面は二〇点以上にのぼる著作の数に驚かされるが、内容も文学の創作等に及ぶ。また、回想記は絵画制作や芸術について記した文章が含まれ、注目される。

本稿では、このようなヴラマンクの活動の全体を扱うことはできないが、まずヴラマンクの絵画における色彩を取り上げ、次に一九二〇年頃から彼の絵の主要なモチーフとなる「道」について考察する。また、彼が日本の洋画家たちに与えた影響について、佐伯祐三を例に触れたいと思う。

一、色彩…フォーヴ期からセザニアン期へ

一九〇五年秋に開催された第三回のサロン・ドートンヌ展では、ヴラマンクらの若い画家たちが用いた大胆な色彩が注目され、「Les fauves」（野獣たち）と形容された。ここから「フォーヴィスム」という言葉が生まれたことはよく知られている。ただ、この展覧会で注目された画家たちの作品には鮮やかな色彩という共通点はあった

ものの、そこにひとつの様式や明確な方向性を見出すことは難しい。また、この時点で、個々の画家が自分の絵画を確立していたとはいえない。彼らはそれぞれの絵画を形成する途上にあつたと考えられる。一九〇五年のサロン・ドートンヌ展に至るグループの形成、そして個々の画家の作品が示す特徴と色彩の考え方に關して、ヴラマンクを中心に見てゆこう。

ヴラマンクは一九四三年に著した回想記『死の前の肖像』で、画家としての出発について次のように記している。

私たちにとって、この地こそ、「シャトゥー派」の生まれた地、すなわち「フォーヴィスム」の語 [le non de FAUVISME] で呼ばれる絵画運動の最初の試み、最初の発芽が現れた場所なのである。¹

文中の「私たち」はヴラマンクとドランを指し(図1・2)、シャトゥーはパリの北西に位置するセーヌ川沿いの町の名である。ヴラマンクは一八九六年に最初の妻とこの地に住み始め、シャトゥーで生まれ育ったドランと一九〇〇年に出会う。二人はすぐに共同のアトリエを借りて、セーヌ川沿いの風景などを主題に、制作に励むことになった。とはいえ、「シャトゥー派」[l'École de Chatou]という語は耳慣れない言葉かもしれない。フォーヴィスムはマティスを中心に語られることが多いからだ。「シャトゥー派」という語を用いたヴラマンクの文章からは、自分たちこそがフォーヴィスムの源流だとする自負が窺えるだろう。

彼ら二人とマティスは、翌年の一九〇一年、ファン・ゴッホ回顧展の会場で出会うことになる。マティスはこの折の印象について、

後になように語っている。

ある日、ラフィット街のベルネーム画廊のファン・ゴッホ展[注…一九〇一年五月二五—三一日]に行つた。私はドランに会つたが、彼には巨人のような体格の若い友達がいて、大声で熱い感動を語っていた。「純粹なコバルト、純粹なヴァーミリオン、純粹なヴェロネーゼ・グリーンで描くべきだ」。ドランは少し、彼に恐れをなしているようだった。しかし、その感激と熱心さに感心していた。彼は私の方に来て、ヴラマンクを紹介した。「……」私は何度か、シャトゥーにドランを訪ねた。彼はある日、この友人のところに私を連れて行つた。ヴラマンクは、完全に純粹な色彩について、しきりに主張した。²

この回想によれば、マティスはすでにドランとは顔見知りで、彼を介してヴラマンクを知つたようだ。マティスの話で注目されるのは、ヴラマンクが何よりも「完全に純粹な色彩」[les couleurs tout à fait pures]を重視していた点である。ヴラマンクがこの回顧展でファン・ゴッホの絵画に見出したものも、そこに結びつけられている。マティスも当時、色彩が対象の再現のためにあるのではなく、色彩自体の自律的な体系をもつと考え始めていた。彼らがこのような色彩観を得た手がかりとして、新印象主義のリーダーだったシニャックが一八九九年に刊行した著書『ウジェーヌ・ドラクロワから新印象主義まで』を挙げなければならないだろう。シニャックは著書でこう述べる。「新印象主義者たちによって追求され、(分割) [la division] によって確かなものとなった効果は、光と色彩と調和の極

限である」³。シニャックはこうして、点描に基づく分割理論とその意義を明らかにしたのだった。マティスはいち早く、シニャックの著作に目を向けた。彼はその歴史的立場づけについて、「新印象主義というより、分割主義と呼ばれたものは、印象主義の方法を最初に体系化した」⁴と後に語っている。マティスは新印象主義の理論を通して、色彩の自律的な体系性を認識してゆく。国立美術学校で学んでいたマティスとマルケが、一八九九年に教室の情景を描いた作品を見ると、マティスと友人たちの間で、新印象主義を介して色彩の変革が試みられていたことが分かる。

先に触れたように、ヴラマンクがマティスと出会ったのは一九〇一年、ファン・ゴッホ展の会場だった。こうしてフォーヴのグループが形成されてゆくのだが、若い画家たちはこの過程で、互いに刺激を受けながら、それぞれに色彩を獲得する。そして一九〇五年秋のサロン・ドートンヌ展で、彼らは「野獣たち」と評されることになる。とはいえ、この一年のヴラマンクたちの足跡は、もう少し細かく追う必要があるだろう。一九〇五年一月、マティスはアンデパンダン展に出品するようにヴラマンクとドランに働きかける。第二一回のアンデパンダン展は三月に開催され、ヴラマンクは八点の絵を出品、自分の絵が初めて売れる機会にも恵まれた。彼の足跡でひとつの節目となるものだといえるが、この展覧会で注目されたのはマティスの《豪奢、静寂、逸楽》(図3)に他ならなかった。マティスは前年、一九〇四年の夏に南フランスのサン＝トロペで、シニャックらとともに制作、その折の習作をもとにバリーで《豪奢、静寂、逸楽》を描いたのだった。シニャックはこの作品を称賛し、自ら購入している。

そして、同年秋のサロン・ドートンヌ展を迎える。ただし、私たちはそこに至る前、すなわち一九〇五年の夏における画家たちの動きに目を向けなければならない。マティスはこの夏、地中海沿岸のコリウールで制作する。前年の夏、彼はシニャックが住むサン＝トロペに滞在したが、今回のコリウールは同じ地中海沿岸でも、スペイン国境に近い場所だった。マティスはシニャックの直接的な影響が強まることを避けたと推測される。ドランはマティスとともにコリウールで制作、一方、ヴラマンクはコリウールに向かわず、シャトゥーに残って制作する。彼が同行しなかったのは経済的な理由だったといわれているが、果たして、それだけだったのだろうか。先に述べたように、この時期、画家たちは互いに刺激を受けながら自らの絵画を形成する最中だった。一九〇五年当時のそれぞれの年齢を見ると、マティスはすでに三六歳、ヴラマンクは二九歳、ドランはまだ二五歳に過ぎない。彼らの年齢差と画家としての実績の違いは見逃せない。ヴラマンクは、マティスから影響を受けることに慎重だったのではないだろうか。少なくとも、ドランとは異なり、彼はマティスと制作を共にすることに積極的ではなかったと考えられる。

サロン・ドートンヌ展の出品作を検討しよう。というのも、出品された絵は、それぞれの画家が夏の間に制作したものが多くからだ。サロン・ドートンヌ展は『イリュストラシオン』誌で紹介されており(図4)、マティスの出品作《開かれた窓》(図5)は頁の左下に掲載されている。この絵を見ると、窓辺の花や港の眺めには、分割された小さな色の面、色面が認められるが、室内の部分では、色が大きな単位で扱われているのが分かる。そしてガラス窓は、右の窓

は左の壁の色彩効果を、左の窓は右の壁の色を反射している。マティスは新印象主義の理論を通して、色彩の自律性を認識したが、この作品では、分割理論を踏まえながらも、大きな色面によって画面を構成し始めているのである。次に、ドランの《帆の乾燥》(図6『イリュストラシオン』誌の中央に小さく掲載)は、コリウールの港の情景を主題にした作品である。彼はこの夏の制作で、こうした戸外の情景を多く描いた。分割された筆触の連なりはいずれも明るい色を見せ、地中海沿岸の光を小さな色面に置き換えてゆく若い画家の歓びが伝わる。ヴラマンクの作品は『イリュストラシオン』誌の当該頁には掲載されていないが、彼の出品作のひとつ《画家の父の家》(図7)にも、やはり小さく分割された色面を見ることができ。ただ、彼の絵では、それらの色面が黒い色と組み合わせられているのが注目される。このような手法は、マティスにもドランにも認められない。この黒い色は、画面中ほどの花か果実を描いた部分などで、黄色を縁取るように使われ、輪郭のように機能している。こうして、形が明瞭になるだけではなく、色彩の喚起力が増しているといえる。画面右手前の野菜を描いた部分でも、同様の手法が見られ、こちらは曲線状の筆触の動きが強調されている。このように一九〇五年のサロン・ドートンヌ展に出品された三人の画家の絵を比較すると、彼らがそれぞれに色彩表現を模索し、自らの絵画を形成する途上にあったことが分かるだろう。

ヴラマンクは一九〇五年にもう一点、興味深い作品《麦畑》(図8)を制作しており、翌年春のアンデパンダン展に出品したと推測される。⁵ この作品では分割された小さな色面が消え、一方で、曲線状の

筆触が使われていることが注目される。この筆触表現はそれまでのヴラマンクの絵にはなかったものだが、よく見ると、黒に近い暗色を添えている点などには、先の《画家の父の家》と近似する側面も認められる。ヴラマンクは当時の色彩の追求について、親友ドランの場合と較べ、後に次のように述べている。

もっと率直に、私の内的な人間性 [mon personnage intérieur] を表現できるような手法を創り出すことが、果たして出来るだろうか？ と自問していた。⁶

このようなヴラマンク独自の模索を考える上で、一九〇五年に関わる重要な事柄に着目する必要があるだろう。ヴラマンクが初めて出品した一九〇五年春のアンデパンダン展では、ファン・ゴッホの作品四五点が特別展示されたのだった。ヴラマンクとファン・ゴッホ作品の出会いに関しては、先の一九〇一年の回顧展が挙げられることが多い。彼自身の回想で特筆されていること、また彼とマティスの出会いが要因だろう。しかしヴラマンクの絵画制作の蓄積を考慮するなら、むしろ一九〇五年の展示が重要だと考えられる。ファン・ゴッホの《糸杉のある道》(図9)は一九〇一年と一九〇五年のいずれにも出品されており、⁷ この時期のファン・ゴッホ作品に顕著な、うねるような筆触が目を惹く。しかもよく見ると、この絵でも、黒に近い濃い色彩が、道ばたの草地では輪郭を縁取るように、また糸杉の部分では緑や黄色の筆触に沿って使われているのが認められる。この特徴が、先にヴラマンクの《麦畑》に指摘した特徴に直接に繋がるかは早計に判断できない。ただ、少なくとも当時のヴラマンク、「内的な人間性を表現できるような手法」を模索してい

た画家にとって、一九〇五年の展示でゴッホ作品に見出したものは大きかったに違いない。特に筆触自体がもつ表現力は、分割理論に基づく色彩とは全く異なる絵画の方向を示唆したといえる。

ところで、ヴラマンクたちがそれぞれに絵画を形成した一九〇〇年代には、ファン・ゴッホの特別展示を含め、ポスト印象派の画家たちを回顧する展覧会が相次いで開かれ、若い画家たちに示唆を与えた。一九〇七年にはセザンヌ（一九〇六年に死去）の回顧展が開催され、彼の書簡の一部が公開されることにより、二〇世紀絵画の新たな動きに繋がってゆく。翌年にはピカソとブラックがキュビズムの運動を開始するのだが、ヴラマンクも、セザンヌ絵画をどのように消化するかという、「セザニアン期」を迎えることになる。一九〇八年に制作された《赤色の屋根》（図10）では、単純化された建物が風景を構成する要になっているのが分かる。同時期のキュビズムが自然を幾何学的形態に還元したのと似た傾向を指摘できるだろう。ただし、キュビズムが色彩を抑制したのに対し、ヴラマンクは建物の赤い屋根や自然の黄色や緑など、フォーヴ期の特徴だった色彩に対する関心を持ち続けている。色彩を重視することは、一九一〇年の《春の村》（図11）でも変わらない。そしてこの作品では、建物の壁面の描き方に、セザンヌ絵画の吸収りが窺われる。セザンヌは色の片方に明確な垂直線を作り、そこからしだいに薄くする、いわば片ばかしの色面を用いた。セザンヌはこの手法によって、画面の中に構成的な秩序を作り出すとともに、豊かな感覚性、特に柔らかな大気と光に対する感覚を共存させたのだった。《春の村》の画面中景の建物には、

セザンヌのものと類似した手法が認められる。ヴラマンクは絵画に必要なものについて、次のように述べている。

作品が力強いものであるためには、植物が同じリズムに従うように、つまり普遍的な秩序という規律に従い、同じ感覚の中に同じ目的に向かって、成長してゆかなければならない。⁸

この文章は特定の時期の絵画について語ったものではなく、彼の一般的な絵画観を記したものだろう。ただ、ヴラマンクが「普遍的な秩序という規律」[disciplines d'un ordre éternel]を絵画制作の重要な柱と考え始めたのは、やはり、このセザンヌ吸収期だったと考えられる。一九一二年頃に制作された《湖畔》（図12）では、ヴラマンクの色彩が変わる。これまでの多彩で鮮やかな色に代わって、濃い灰色を帯びた青を中心に、暗い色彩が画面を覆っているのだ。特に白の色が、こうした暗い色調とコントラストを見せる。空の色は先の《春の村》に見られた明るい青ではなく、沈んだ青。建物の屋根も、華やかな赤から褐色に変わっている。壁の部分も、先の絵では、片ばかしの色面が柔らかな大気を感じさせたのとは異なり、白色と暗色の対比として扱われている。このような色彩の傾向は、ヴラマンクが後に描くようになる冬景色を予想させるものでもある。

ヴラマンクの絵画の一時期を「セザニアン期」と括することは、必ずしも適切とはいえないだろう。たしかに、一九一〇年前後のヴラマンクにとってはセザンヌ絵画をどのように消化するかが一番の課題だった。しかしこれまで見てきたように、ヴラマンクは新印象主義の分割理論やファン・ゴッホの絵画などを吸収し、また同時代の画家たちからも刺激を受けながら、自らの絵画を形成してきた。彼

にとって、セザンヌの受容だけが特別だったわけではない。先に引いたヴラマンクの言葉、「私の内的な人間性を表現できるような手法を創り出すことが、果たして出来るだろうか」という問いは、彼の画家としての歩みを貫くものだったと思われる。その意味では、第一次世界大戦後、一九一九年から一九二五年に至る時期は、後半期の絵画に繋がる重要な局面が見出され、注目する必要がある。

二・道…第一次世界大戦後から後半期へ

後半期のヴラマンクの絵画の特徴として、誰もが道のモチーフを挙げるだろう。道を中心とした冬景色が大半を占めており、マンネリズムとの批判も見受けられる。ここでは、なぜヴラマンクはそれほど道のモチーフにこだわったのか、彼にとって、道はどのようなモチーフだったのかを考えていと思う。

いうまでもなく、道は風景を構成する主要なモチーフのひとつである。一九二〇年に描かれた《パリの郊外》(図13)は、そのことを納得させてくれるだろう。画面手前から右奥へと道が緩やかに曲がりながら続き、そこには立ち止まって会話する二人の人物、そして自転車で走る男性や自動車の姿が見える。このような緩やかに曲がる道は、印象派の画家たちも用いている。道は、町と町を繋ぎ、また人々の生活の中にあって、暮らしのさまざまな表情を伝えるものでもある。ヴラマンクの絵には自転車と自動車が描かれているが、彼自身が自転車や自動車で道を走るのを好んだことが思い起こされ

るだろう。彼は、「私がとても愛している道！ 長い道のり！ 時代を超えて残っている、非常に濃い青色の花崗岩で作られた道！」と記している。ヴラマンクにとって、道は他の画家たちにもまして、愛着を寄せたものだったと考えられる。《雪の積もった橋と通り》(図14)は、先の《パリの郊外》と同じ一九二〇年頃に制作された作品だが、冬の情景ということもあり、ずい分と趣きが異なる。ヴラマンクは七年前の一九一三年にも、よく似た主題を扱った《雪の洗濯場》(図15)を描いているので、この絵と比較したい。二つの作品で、積もった雪の描き方が異なっているのが注目されるのだ。一九一三年の《雪の洗濯場》では、雪に覆われた橋の道が、灰色や沈んだ青、さらによく見ると、薄いピンク系の色などを用いて描かれ、光の微妙なニュアンスが生み出されている。これらの色は画面中央、右の欄干部分に積もる雪や、その右、洗濯場の屋根に積もる雪にも見出される。特に右の建物では、片ぼかしの青の色の面に側にピンク系の色を置いて、冬の大気の冷気と柔らかさを感じさせ、ヴラマンクがセザンヌ絵画から学んだ手法を自分のものに行っているのが分かる。一方、《雪の積もった橋と通り》では、このような微妙な色彩のニュアンスは捨象されている。雪に覆われた橋は、灰色を帯びた暗い茶褐色と白という、二つの系統の色彩だけで描かれる。橋の欄干は、この二系統の色が鋭い対比を作り出しており、絵の具の生なマチエールによって、この対比がさらに強められているのが確認できる。ヴラマンクは雪の情景について、「雪は数日の間降り続いて積もり、屋根にずっしりとのしかかる厚い雪の層の下に、村々やあばら家を隠した」¹⁰と記したことがあった。文中には「村々やあばら家」という言葉が

あり、この文章をそのまま《雪の積もった橋と通り》に当てはめることはできない、ただ、この時期のヴラマンクにとって、雪が細部を覆い隠し、風景の構造を露わにするものだったことは間違いないだろう。《雪の洗濯場》と《雪の積もった橋と通り》では、いずれも橋が構図の要になっている。ただし、前者は手前の橋の幅が画面のほぼ半分であるのに対し、後者では、画面の両端まで広がる。そして前者では橋の道が画面中程、建物の連なりの中に見えなくなっている。一方、後者では道はわずかに角度を変えて、画面奥へと続く。一九二〇年頃に制作された《雪の積もった橋と通り》では、道は風景を構成するモチーフのひとつというより、それ自体が主題になるうとしていのである。

この《雪の積もった橋と通り》が制作された頃、ヴラマンクは一九二〇年に、ファン・ゴッホ終焉の地、オーヴェール＝シュル＝オワーズに住み始める。ヴラマンクの絵画における道の主題を考えるためにも、ここで、彼にとつてのゴッホ受容について振り返りたい。ファン・ゴッホは一九九〇年に死去した後、注目され始め、特に一九〇〇年代には、相次いで回顧展が開催されている。パリでの展示を追うと、一八九六年一月ヴォラール画廊（五六点）、一九〇一年三月ベルネーム＝ジュヌ画廊（六五点）、一九〇五年三月の第二一回アンデパンダン展（四五点）、一九〇八年一月ベルネーム＝ジュヌ画廊（一〇〇点）と続く。これ以外にも、パリでは小規模な展示が行われ、もちろん、彼の母国オランダやドイツなどでも展覧会が開かれている。ヴラマンクはこれらのファン・ゴッホ展のうち、一八九六年のものは見ていないようだ。一般的にも、この展示は後

の展覧会ほどの反響がなかったといえる。先に触れたように、ヴラマンクがファン・ゴッホ作品に初めて接したのは一九〇一年の回顧展であり、これについては回想記でも強調して語られている。もちろん、彼はこの後のパリでの展覧会、一九〇五年と一九〇八年の展示を見ただろう。

ヴラマンクはファン・ゴッホについて、『死の前の肖像』で次のように述べている。

その日まで、私はファン・ゴッホを知らなかった。彼が成し遂げたことは、私には、決定的なもので、人と作品に限りない感嘆を覚えた。彼は私の前に競争相手として立ち現れた。彼から途方もない一撃を受けたが、彼のおかげで、自分の仕事に確信を得られ、幸福だった。¹¹

この文章は一九〇一年の展示に関連して記されている。しかし内容は、先に紹介したマティスの回想とはずい分と異なる。マティスの証言によれば、一九〇一年の回顧展の折、ヴラマンクはファン・ゴッホ絵画にもつばら「完全に純粹な色彩」を見出していたのだ。そして彼は続いて、ゴッホの絵から、筆触がもつ表現力を学ぶことになる。彼が回想の中で、「作品」ではなく、「人と作品」[*l'homme et l'œuvre*]と記していることに目を向ける必要があるだろう。ヴラマンクはファン・ゴッホ作品から色彩等のフォルムに関わる示唆を得ただけではなく、その人生にも惹かれていたに違いない。

ヴラマンクとファン・ゴッホの関わりについては、一九〇一年の回顧展の回想に続く文章が注目される。回顧展に感動したヴラマン

クはこの展覧会の主催者だったジュリアン・ルクレールに手紙を出した。ルクレールからの返信には、彼の留守中にパリの自宅に来るように記されてあった。ヴラマンクはルクレール宅を訪れた折のこ

とを次のように述べている。

ファン・ゴッホの作品を見た。そこには、朱色の旗が赤い空を切り裂くような《海景》……、さらにオーヴェール＝シユル＝オワーズの風景が二点、そして鳥の群れが畑の上を飛んでいる絵があった。¹²

このようにヴラマンクは、パリのルクレール宅で数点のゴッホ作品を新たに見たと述べている。このうち、「鳥の群れが畑の上を飛んでいる絵」[un plaine au-dessus de laquelle tourbillonnait un vol de corbeaux]と記されているのは、一八九〇年七月にオーヴェールで制作された《鳥の群れ飛ぶ麦畑》(図16)だと推定される。ただ、一九〇一年当時、この作品がパリにあったとは考えにくい。

作品は一九〇五年にアムステルダム市立美術館で展示され、パリでは一九〇八年にベルネーム＝ジュヌ画廊で開催された回顧展に展示されたことが確認されている。そして《鳥の群れ飛ぶ麦畑》はしだいに「絶筆」として神話化されてゆくことになる¹³。たとえば、一九二五年のベルネーム＝ジュヌ画廊での回顧展では、《鳥の群れ飛ぶ麦畑》[Les champs bleus corbeaux]の題名で展示され(一九〇八年の同画廊の展示では《黒い鳥》[Les oiseaux noirs])¹⁴、当時の新聞に「彼が腹に銃弾を撃ち込んで中断された《鳥の群れ飛ぶ麦畑》」と記されている¹⁵。ヴラマンクは一九〇一年より後に、パリでの展示などで実際に作品を見ただろう。一九四三年に著

された『死の前の肖像』はヴラマンクが六七歳の折のものであり、一九〇一年とその後の記憶が混ざり合ったのかもしれない。むしろ、ヴラマンクにとっては、一九〇一年にルクレール宅で《鳥の群れ飛ぶ麦畑》(「絶筆神話」が伴う)を見たことが必然と感じるようになったというべきだろう¹⁶。ゴッホ展で受けた感銘を語った文章には、「彼は私の前に競争相手として立ち現れた」とも述べられていた。『死の前の肖像』に記された回想は、一九〇一年の展覧会時点での思いというより、その後の歳月を含め、ゴッホ受容の全体を語ったものだと考えるべきである。

ヴラマンクはオーヴェール＝シユル＝オワーズに住み始めた頃を回想して、「私はこの土地に来て、ここで永久の眠りについたファン・ゴッホの墓を訪ねて、墓地に行った」と記し、次のように綴っている。墓地の上には、オーヴェールからエルヴィルへ向かう、並木の連なる幅広い道が続く。その両側には、オーヴェールの田園が広がり、小麦や燕麦、馬鈴薯の畑があり、無数の鳥の群れが空に舞っていた。¹⁷

ヴラマンクの文章は、《鳥の群れ飛ぶ麦畑》から受けた感動を重ね合わせたものだろう。そして道というモチーフに着目すると、私たちは、ファン・ゴッホの作品でも、道が重要な役割を果たしていることに気づかされる。《糸杉のある道》を見ると、道は手前では画面のほぼ両端に及び、湾曲しながら、画面右奥へと続く。道を行く二人の農夫と馬車。道の先の糸杉は、炎のようなうねりを見せている。そして《鳥の群れ飛ぶ麦畑》では、人物の姿はなく、道は折れ曲がって、画面中央奥へと続くのである。

ヴラマンクの足跡と彼の作品に戻ろう。

一九二五年、ヴラマンクはパリ近郊を離れ、パリから西に隔たったりュエイユ＝ラ＝ガドリエールに転居する。彼はこの地で、道をモチーフにした作品、多くは冬景色の道を描いてゆく。《人影のある雪の風景》(図17)は、転居して間もない時期に制作された。道には二人の人物が立っているが、会話を交わし合う親しげな雰囲気や、生活の様子はほとんど伝わってこない。一方、画面手前で両端まで占める道は、わずかに左に傾きながら、奥へと真っ直ぐに続いている。先の一九二〇年頃の《雪の積もった橋と通り》とこの作品を比較すると、前者では、マチエールが強調された白の色が、ヴラマンクの絵の新しい特徴として現れていた。特に橋の欄干では、白い色が、暗い灰色や褐色の色彩と強いコントラストを形成している。一方、《人影のある雪の風景》では、画面左の道はたに類似した描写が見られるものの、白のマチエールと暗褐色の対比は、見る者に、道が画面奥へと真っ直ぐに伸びていることを強く感じさせる。道は、風景を構成するモチーフのひとつではなく、道そのものが主題となっているといつてよいだろう。ヴラマンクは道について、次のような文章も残している。「道はひとつの歴史をもち、そこにある村はもうひとつ別の歴史をもっている。風景とは魂の状態である [Le paysage est un état d'âme]」¹⁸。彼にとって、風景とは魂の状態であり、その要にあるのが道に他ならなかった。

このような過程を経て、ヴラマンクが見出した道という主題とはどのようなものだろう。日本語では、たとえば「人生の道半ば」とか「人生行路」という言い方があるように、道はしばしば人生や生

きることの喩えとなる。言葉がもつこうした意味合いは、ヴラマンクが文筆に力を注いでいたことを考えると、彼の絵画における道を考察する手がかりとなるだろう。フランス語では、「道」を意味する言葉に「route」や「chemin」などの語がある。このうち、「route」には比喩的な意味として、「進路」や「人生行路」と記され、「au bout de la route 生涯の終りに」という用例が挙げられている¹⁹。「chemin」については、「(目的に達するための)道」という説明や、熟語として「aller son chemin 自分の道を進む」を見ることができ²⁰。フランス語でも、「道」を意味する語は、やはり人生の喩えとして用いられるのである。一九二八―三〇年に制作された《冬の村通り》(図18)では、絵の具のマチエールが、道の轍を際出させている。轍は、人や車輪が道に遺した跡に他ならない。私たちは、人の辿った一生を「足跡」と呼ぶ。道が人生の喩えであるとすれば、画面の轍は、見る者に、人がそれぞれの生の中で続けてゆく歩みを感じさせるだろう。一九二五年にリュエイユ＝ラ＝ガドリエールに転居したヴラマンクは、制作の傍ら、一九二九年には回想記『危険な曲がり角』[*Tournant dangereux*]を著している。ヴラマンクはこの最初の回想記の表題で、半生を道に喩えているのだ。「曲がり角」という日本語は人生の転換期に喩えられることがあるが、フランス語の「tournant」にも、「Il est à un tournant de sa vie 彼は人生の曲がり角にいる」²¹という用例が確認できる。さらにヴラマンクは、一九三六年に新しい回想記、『ここにも辿りつかない道』[*Le chemin qui mène à rien*]を発表することになる。ヴラマンクの絵画における道は、人の歩みを示唆し、人生の比喩となるものだったのである。

三、ヴラマンクと日本…佐伯祐三の場合

最後にヴラマンクと日本の洋画の関わりについて、佐伯祐三を例に考えたいと思う。

佐伯祐三は東京美術学校を卒業して間もなく、一九二三年（大正一二年）、妻子とともに神戸港を出航、翌年一月にパリに到着する。一九二六年に帰国するまでの二年余りの間、第一次滞欧期を過ごすのである。里見勝蔵は先にフランスに渡り、ヴラマンクを師と仰いでおり、佐伯は一九二四年夏、里見と一緒に、当時オーヴェールに住んでいたヴラマンクのもとを訪れた。彼がパリの画塾で描いた裸婦の絵を見せたところ、ヴラマンクから「アカデミック！」と一喝されたことは、佐伯祐三だけではなく、日本の洋画形成史の中でも有名なエピソードとなる。佐伯は帰国後、一九二七年に再び渡仏、その翌年にはフランスで亡くなるので、彼とヴラマンクの出会いは、もっぱら里見勝蔵の回想を通して語られてきた。では、佐伯祐三に関わる資料では、どのようなことが分かるのだろうか。佐伯は一九二五年に友人宛に次のような手紙を書いている。

里見サンが心配してはって プラマンクいふ画家ニ會ワセテくれはった。里見サンの先生です。この人にワシの画見てもらいました。この先生をゑらいをこらせてしまいました。ワシの画ハアカデミックぬふのやさふや。フォービズムぬふのが画なのんやそうです。²²

この文面から判断すると、里見によって伝えられた出来事の経緯はほぼ事実通りだったといえるだろう。また、佐伯にはパリ時代の手

帖（デッサンも描く）が残されており、そこには、こう記されている。「プラマンクにはえろにけなされたけど プラマンクかてゴッホほどではないと思う プラマンクの色と技 研究すればまだ間にあうやろ」²³。彼はここで、ゴッホを引き合いに出し、「プラマンクかてゴッホほどではないと思う」と述べている。佐伯にとって、オーヴェール・シュール・オワーズも、ヴラマンクが住む村である以前にファン・ゴッホ終焉の地だったのであり、彼もゴッホの最後の足跡を訪ねている。ヴラマンクや佐伯だけではなく、多くの人々がゴッホの人生に惹かれ、オーヴェールを訪れた。関府寺司氏が、「《鳥の群れ飛ぶ麦畑》はさまざまなファン・ゴッホ物語で、「結び」Narrative Closureとして機能してきた」²⁴と指摘するように、《鳥の群れ飛ぶ麦畑》の絶筆神話とゴッホの人生の物語化は不可分なものだったといえる。この点は、佐伯祐三におけるゴッホ受容にも関わるだろう。佐伯はオーヴェールで、ファン・ゴッホと親しかったガッシエ医師の家を訪問している。ガッシエ医師宅の芳名録は計三冊が現存しており、二冊目には最も多い一四六名の署名が認められ、その中に、妻子と共に訪れた佐伯祐三の署名を見ることができる（図19）。まず佐伯、次に米子夫人がそれぞれ署名、その横に米子夫人が娘さんの名前「ヤチ子」を「二歳」という年齢を添えて記したと推測される。ガッシエ医師は一九〇九年に死去するが、彼の手元にあった約二〇点のファン・ゴッホ作品はご子息が大切に保管していたので、佐伯はそれらの絵を見せてもらったのだった。²⁵

佐伯祐三はヴラマンクから一喝され、意気消沈して帰宅する（手帖には、「アカデミックとは何や ゴッホハドツチャ 俺のは何や」²⁶

という記述も見られ、ファン・ゴッホを引き合いに出して悩む様子が窺われる。この出来事が、彼の絵画の転機となったことは間違いないだろう。当時の佐伯の様子について、米子夫人は次のように述べている。「オーベル〔注：オーヴェール＝シュール＝オーワーズ〕から帰ってきてからの佐伯は、急に人が変わったように、夢中で絵の中へ誘きこまれてゆくように見えました。アカデミックからフォーヴィズムに変わろうとして非常に苦心しました。長椅子に横たわる裸婦——。そのバックには窓があり、窓から風景が見える——その風景の中には、汽車も描かれている——この二〇号の作品は、黒を凄く使い、女の顔はカラス天狗のように真っ黒でした。次いで、赤シャツを着て、パレットを持って立っている全身の自画像を描き、また、荒いタッチの静物」²⁷。ひろしま美術館に所蔵されている《裸婦》（図20）が、米子夫人の回想に記された「長椅子に横たわる裸婦」と推定される。持参した裸婦の絵をヴラマンクに「アカデミック」と酷評された佐伯にとって、この裸婦の作品は、同じ主題に新たに取組んだものだといったえる。さらに、この作品の裏には別の絵《風景》（図21）が描かれており、こちらの絵がより注目される。粗い作品だが、真っ直ぐに伸びる道が大きく捉えられているのだ。佐伯とヴラマンクとの出会いに関しては、彼から一喝されたことが有名だが、それ以外にも、マチエールの重要さを教えられたことなどが分かる。佐伯祐三が里見とともにオーヴェールを訪れた一九二四年は、すでに見てきたように、ヴラマンクが道の主題をはっきりと意識してゆく頃に相当する。当然、彼の家には描き終えた作品や、制作途上の絵が置かれていただろう。ヴラマンクが自作について佐伯たち

に親切に説明したとは思えないが、少なくとも、佐伯は何点かの作品を目にしたと考えられる。

米子夫人の文章で、「赤シャツを着て、パレットを持って立っている全身の自画像」と記されているのは、《立てる自画像》（図22）だと推定される。この絵では、画面の真ん中に、パレットを手にした画家自身の姿が大きく描かれている。画家の自画像が必ずしもパレットや絵筆を持っているとは限らない。そのような自画像が描かれる背後には、画家である自分を形にしようとする動機が潜む。また、その場合、アトリエ内で制作する画家として描かれることが多いのだが、この作品では、佐伯はパレットや絵筆を手に屋外に立つ、という異例な姿である。画面をよく見ると、絵筆を持つ右手は、下に降ろされている。この佐伯の絵の場合も、彼がパレットを手にした自画像を描いた背後には、自分の絵画の方向を見定めようとする模索があっただろう。むしろ、「苦闘」といった方がよいかもれない。当時の佐伯にとっては、そのような画家としての自分に向かい合うことが不可欠だった。そして私たちは、画面中央に立つ佐伯の後ろに、一本の道が続いていることに気づかされるのである。

《パリ雪景》（図23）は、一九二五年の初め頃に制作されたと考えられる。画面で道が占める割合は少なくなっているが、やはり真っ直ぐに続く道が主要なモチーフであることは変わらない。このような構図が、当時のヴラマンクの作品に近いものであることは間違いないだろう。《雪、ナンテールのブル通り》（図24）は、佐伯がヴラマンクを訪ねた前年、一九二三年の作品だが、絵の具のマチエールを生かした白と暗色の対比、空の沈んだ青など、色彩の傾向も近似

している。佐伯はヴラマンクの絵を通して、道が風景を構成するモチーフのひとつにとどまらず、人生や人の歩みの隠喩となりうることを感じとったのではないかと推測される。佐伯は翌年、一九二五年に友人宛に次のような手紙を書いている。「今はヴラマンクではない、物質主義な点〔注…マチエール〕は、ヴラマンクから教はった事をはづさないが、今の作品はヴラマンクでない、——ウットイロ〔注…ユトリロ〕に近いものをかいてゐる」²⁸。文中にはユトリロの名前が挙げられているが、一九二五年五月に、パリのベルネーム・ジュヌ画廊でユトリロ展が開催された。展覧会を見た佐伯は、何らかのヒントを得たようだ。とはいえ、佐伯は「今の作品はヴラマンクでない」とヴラマンクの影響を否定しながらも、引用した短い文章の中で三度も言及している。このことは逆に、佐伯が自分の絵画を考えてゆく上で、ヴラマンクの存在を強く意識していたことを明かしているだろう。パリ時代の手帖には、こう記された頁も認められる。「裏道を歩いていると 構図が次々にある 店やが並んでいて これが 実にいい」²⁹。こうして佐伯は、パリの街をどう描くのかを見出してゆく。この時期には画面の中で道が占める割合が小さくなり、一方で、周囲の建物やそこに残る文字が重視された作例も見られるようになる。ただ、それらの作品でも、佐伯はパリの裏道が醸し出す下町情緒に傾きすぎることなく、自らの制作を考えていたといえる。通りの看板や広告の文字は、この後、佐伯の絵画の重要なモチーフとなつてゆくが、ヴラマンクの作品にも部分的に用いられた作例がある（図14等参照）。ことは注目してよいだろう。

佐伯はパリ時代の手帖に、次のように書き残している。

画くちゆうことは何や 何を画くのや 目に見えるものと違
う 目に見えるものの 目に映るものとを重ねるべきや³⁰
先にヴラマンクの絵について、道が風景の一モチーフではなく、人生の比喩となりうることを指摘した。佐伯が書き付けた「目に見えるものの 目に映るものとを重ねるべきや」という言葉は、彼の絵の中において道がもつ、そうした隠喩的意味に通じるといわなければならない。

四・結びにかえて

ヴラマンクの絵画の展開を辿りながら、まず色彩について、そして後半期の作品の主題となる道について考察してきた。特に道というモチーフに着目すると、ヴラマンクにとってのファン・ゴッホ、そして佐伯にとってのヴラマンクが立ち現れてくる。つまり、ヴラマンクを間にして、三人の画家の作品が共鳴し合うように感じられるだろう。

ヴラマンクは絵について、次のように記している。

芸術家の作品は、その人の生の花 [la fleur de sa vie] である。³¹

ここに見られる「vie」というフランス語は単純な言葉であるだけに、意味も多様で、幅広い。ここでは「生」と訳したが、それは「人生」であり、「生命」でもあるだろう。そしてヴラマンクにとって、そのような「生」を描き出してゆくために、道こそが、最もふさわしいモチーフだったのである。

注

- 1 Maurice de Vlaminck, *Portraits avant décès*, 1943, p.37. 同書には里見勝蔵（ヴラマンクを師と仰ぎ、彼と佐伯祐三を引き合わせる）による翻訳があり、参照した。ヴラマンク『死の前の肖像』里見勝蔵訳 一九五五年 新潮社。
- 2 Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, éd., Dominique Fourcade, 1972, p.95.
- 3 Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1899), éd., François Cachin, 1978, p.124.
- 4 Matisse, *op. cit.*, p.93.
- 5 フォーヴ期のヴラマンク作品の出品歴については、主に次の文献に基づく。Mathé Vallès-Bled, *Vlaminck: Catalogue critique des peintures et cérémonies de la période fauve*, 2008.
- 6 Vlaminck (1943), *op. cit.*, p.52.
- 7 この後の展示を含め、ファン・ゴッホ作品の出品歴に関しては次の文献に基づく。Walter Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh: The Years in France-Complete Paintings 1886-1890*, 2013.
- 8 Vlaminck (1943), *op. cit.*, p.118.
- 9 Vlaminck, *Poliment* (1931). 展覧会カタログ『ヴラマンク展』 静岡市美術館（他） 二〇一七—二〇一八年 九〇頁。
- 10 Vlaminck, *Paysages et personnages* (1953). 同上書 三九頁。
- 11 Vlaminck (1943), *op. cit.*, p.31.
- 12 *Ibid.*, p.33.
- 13 《鳥の群れ飛ぶ麦畑》の出品歴等については、大阪大学の園府寺司氏から貴重な助言を得た。
- 14 個展における作品名の確認は次の文献に基づく。Feilchenfeldt, *op. cit.*, p.270.
- 15 次の研究に基づく（なお、表記の一部を変更）。園府寺司「ファン・ゴッホ《鳥の群れ飛ぶ麦畑》―物語の結びとしての「絶筆」」 若山映子・園府寺司編『美術史のスペクトル』光琳社出版 一九九六年 一九九頁。
- 16 ロナルド・ピクヴァンスは『死の前の肖像』の回想を取り上げ、ルクレール宅訪問や回顧展についての記述を検討し、作品の特定を試みている（たとえば、前者に登場する「朱色の旗が赤い空を切り裂くような《海景》」は一八八八年に制作された《荷揚げ人夫たち》で、一九〇一年の回顧展にも展示されたことを確認）。氏はその上で、ヴラマンクの記述がきわめて曖昧であることを指摘する。ただ、ピクヴァンスは前者の記述のうち、「鳥の群れが畑の上を飛んでいる絵」に関しては言及していない。「後期印象派、ファン・ゴッホ、そしてフォーヴィスム」展覧会カタログ『フォーヴィスムと日本近代洋画』 京都国立近代美術館（他） 一九九三年 二二—二五頁。
- 17 Vlaminck (1943), *op. cit.*, p.36.
- 18 Vlaminck (1953). 『ヴラマンク展』 前掲書 五二頁。
- 19 『クラウン仏和辞典』 三省堂 一九八一年 一一八八頁（なお、辞書では該当する語が「〜」で示されているが、補って記す）。
- 20 同上書 二二八頁。

- 21 同上書 一三三一頁。
- 22 一九二五年二月二四日付 吉蘭周藏宛書簡 匠秀夫編 『未完 佐伯祐三の「巴里日記」——吉蘭周藏宛書簡』 形文社 一九九五年 二三四頁。
- 23 同上書 一九二頁。
- 24 関府寺司（一九九六）。前掲書 二〇五頁。なお、同研究からは貴重な示唆を得た。
- 25 芳名録を含め、次の展覧会カタログを参照。『ゴッホ展 巡りゆく日本の夢』 京都国立近代美術館（他） 二〇一七—一八年。
- 26 『未完 佐伯祐三の「巴里日記」——吉蘭周藏宛書簡』 前掲書 一八六頁。
- 27 次の文献に基づく。阪本勝 『佐伯祐三』 日動出版部 一九七〇年 一〇〇頁（注は筆者による）。米子夫人の回想は『みずゑ』一九五七年二月号に掲載。
- 28 同上書 一二六頁（注は筆者による）。
- 29 『未完 佐伯祐三の「巴里日記」——吉蘭周藏宛書簡』 前掲書 一一六頁。
- 30 同上書 一二四頁。
- 31 Vlainnik (1953). 『ヴラマンク展』 前掲書 四八頁。

*本稿は、静岡市美術館で開催されたヴラマンク展に関連して、二〇一八年七月に同美術館で行った講演「ヴラマンク——色彩、そして道——」の内容を修正、加筆したものである。同美術館の皆様と同展覧会に携わった方々に感謝申し上げる。

挿図：出典

- 1・7・8 : Maïthé Vallès-Bled, *Vlainnik: Catalogue critique des peintures et céramiques de la période jaune*, 2008.
- 2・9 : Exh.cat, *André Derain*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1994-95.
- 3・9・16 : 筆者撮影
- 4・5 : Exh.cat, *Henri Matisse: A Retrospective*, New York, Museum of Modern Art, 1992-93.
- 10・15・17・18 : 展覧会カタログ『ヴラマンク展』 静岡市美術館（他） 二〇一七—一八年
- 19 : 展覧会カタログ『ゴッホ展 巡りゆく日本の夢』 東京都美術館（他） 二〇一七—一八年
- 20・21 : 展覧会カタログ『没後60年記念 佐伯祐三展』 日動画廊（他） 一九八八年
- 22・23 : 展覧会カタログ『没後50年記念 佐伯祐三展』 京都国立近代美術館（他） 一九七八年
- 24 : Exh.cat, *Vlainnik: Le peintre et la critique*, Musée des beaux-arts de Chartres, 1987.

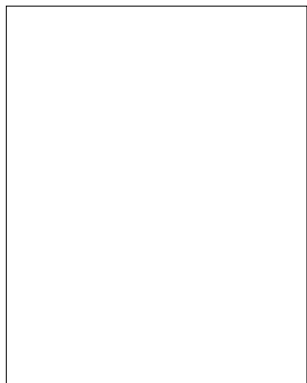


図 1 モーリス・ド・ヴラマンク《アンドレ・ドランの肖像》1905 年
油彩・カンヴァス 27 × 22 cm N.Y. メトロポリタン美術館

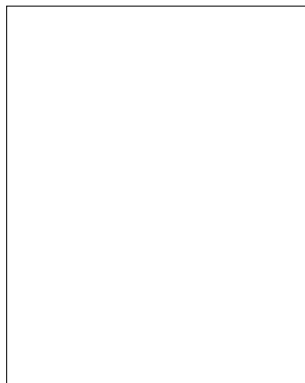


図 2 アンドレ・ドラン《ヴラマンクの肖像》1905 年頃
油彩・カンヴァス 41 × 33 cm 個人蔵



図 3 アンリ・マティス《豪奢、静寂、逸楽》1904-05 年
油彩・カンヴァス 86 × 116 cm パリ 国立近代美術館

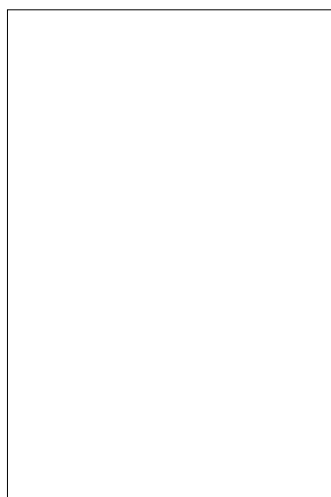


図 4 『イリュストラシオン』 1905 年 11 月 4 日号
サロン・ドートンヌ展を報じる頁

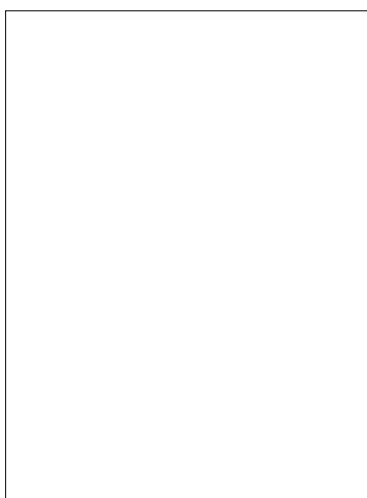


図 5 アンリ・マティス《開かれた窓》1905 年
油彩・カンヴァス 55 × 46 cm
N.Y. ジョン・ホイットニー蔵

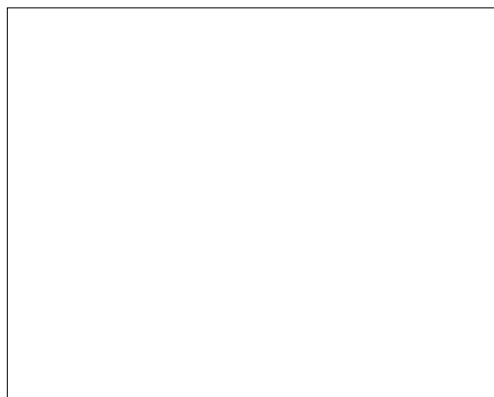


図 6 アンドレ・ドラン《帆の乾燥》1905 年
油彩・カンヴァス 82 × 101 cm
モスクワ プーシキン美術館

六人部：ヴラマンク



図7 モーリス・ド・ヴラマンク《画家の父の家》1905年
油彩・カンヴァス 54×65 cm 箱根町 ポーラ美術館

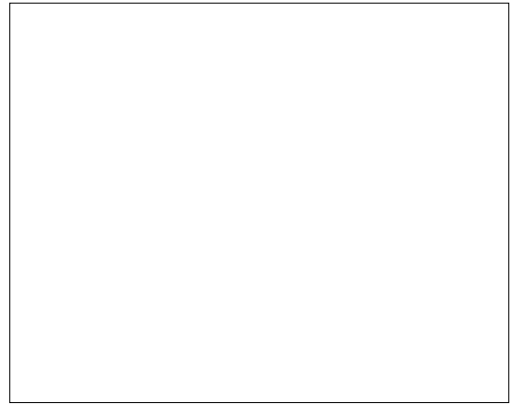


図8 モーリス・ド・ヴラマンク《麦畑》1905年
油彩・カンヴァス 65×83 cm ミルウォーキー美術館



図9 ファン・ゴッホ《糸杉のある道》1889年
油彩・カンヴァス 92×73 cm
オッテルロー クレラー・ミュラー美術館



図10 モーリス・ド・ヴラマンク《赤色の屋根》1908年頃
油彩・カンヴァス 79×92 cm 個人蔵

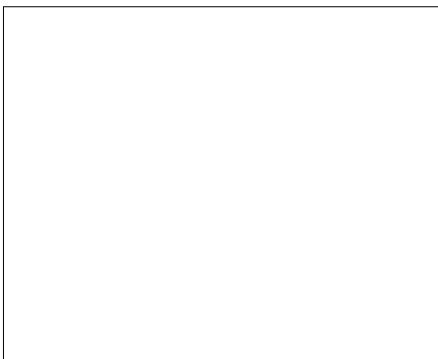


図11 モーリス・ド・ヴラマンク《春の村》1910年
油彩・カンヴァス 60×73 cm ギャラリーためなが



図12 モーリス・ド・ヴラマンク《湖畔》1912年頃
油彩・カンヴァス 60×73 cm 熊本県立美術館



図 13 モーリス・ド・ヴラマンク《パリの郊外》1920 年
油彩・カンヴァス 65.5 × 81.5 cm 個人蔵

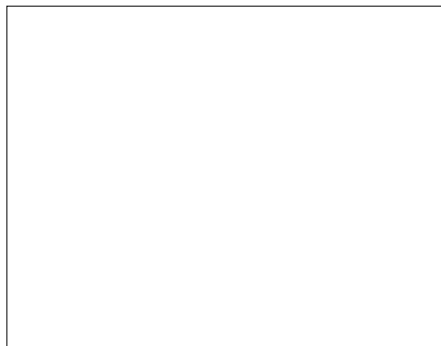


図 14 モーリス・ド・ヴラマンク《雪の積もった橋と通り》1920 年頃
油彩・カンヴァス 72 × 90 cm ギャラリーためなが



図 15 モーリス・ド・ヴラマンク《雪の洗濯場》1913 年
油彩・カンヴァス 60 × 73 cm 個人蔵



図 16 ファン・ゴッホ《鳥の群れ飛ぶ麦畑》1890 年
油彩・カンヴァス 50.5 × 100.5 cm アムステルダム
ファン・ゴッホ美術館



図 17 モーリス・ド・ヴラマンク《人影のある雪の風景》
1925-28 年
油彩・カンヴァス 73 × 92 cm 個人蔵

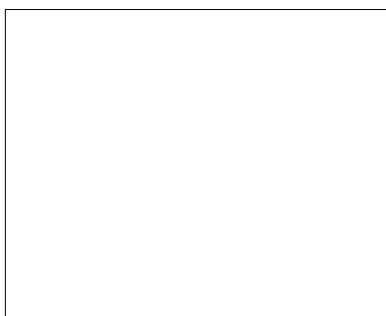


図 18 モーリス・ド・ヴラマンク《冬の村通り》
1928-30 年
油彩・カンヴァス 60 × 73 cm 個人蔵

六人部：ヴラマンク

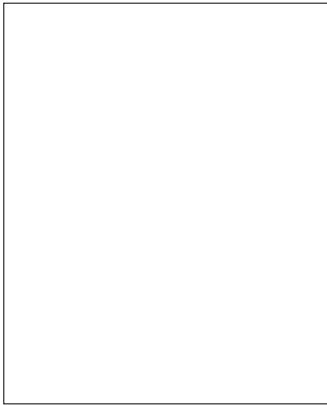


図 19 ガッシェ家芳名録(Ⅱ) 23 × 23 cm
パリ 国立ギメ東洋美術館
佐伯祐三と家族の署名

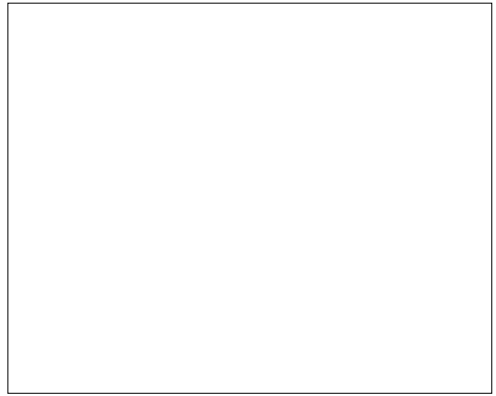


図 20 佐伯祐三《裸婦》1925 年
油彩・カンヴァス 60 × 72 cm ひろしま美術館

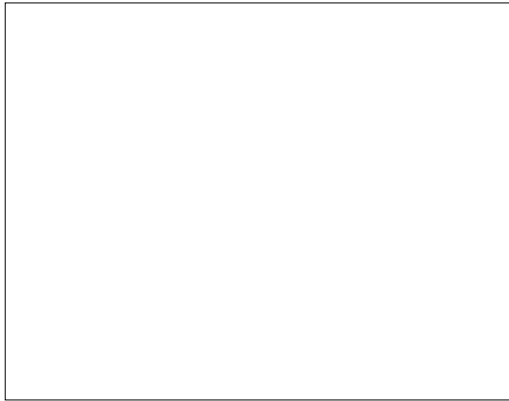


図 21 佐伯祐三《風景》1925 年
油彩・カンヴァス 60 × 72 cm ひろしま美術館

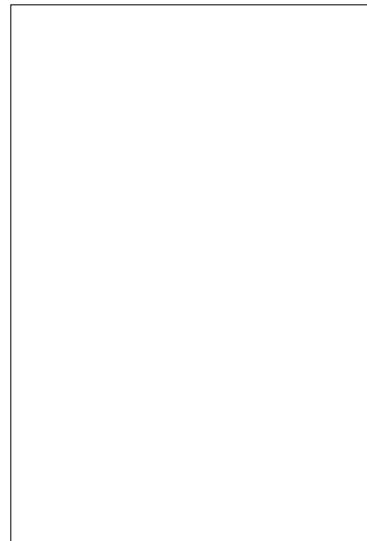


図 22 佐伯祐三《立てる自画像》1924 年
油彩・カンヴァス 73.5 × 48 cm 大阪市蔵

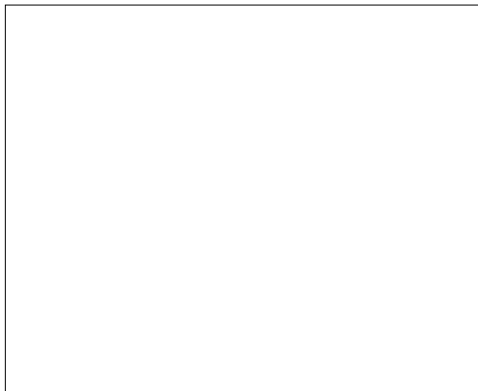


図 23 佐伯祐三《パリ雪景》1925 年
油彩・カンヴァス 60.5 × 72.7 cm

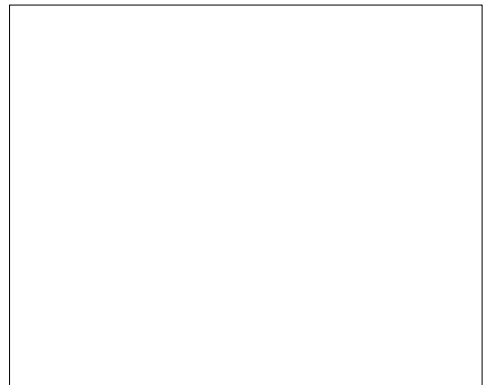


図 24 モーリス・ド・ヴラマンク《雪、ナンテルのプール通り》
1923 年
油彩・カンヴァス 81.5 × 117 cm 個人蔵